

Такім чынам, падвойная драма М. Рынке з аднаго боку, адыходзіць ад сярэднявечнага варыянту гісторыі пра Нібелунгаў і вяртаецца да ранейшай, скандынаўскай версіі. З іншага ж боку, яна дае чытачу і глядачу магчымасць убачыць міфалагічных герояў як жывых людзей, якім уласцівыя глыбокія перажыванні і пачуцці, якія прымаюць цяжкія рашэнні, і гэта набліжае старажытную гісторыю да нашых дзён, надае ёй больш сучаснае гучанне.

Літаратура

1. Düffel, J. Die unendliche Ausgrabung. Nachwort / J. Düffel / Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund / M. Rinke. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007. — S. 242–248.
2. Rinke, M. Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund / M. Rinke. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007. — 248 S.
3. Гуревич, А. Я. Брюнхильд / А. Я. Гуревич // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Сов. энцикл., 1991. — Т. 1: А–К. — С. 188.
4. Гуревич, А. Я. Гудрун / А. Я. Гуревич // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Сов. энцикл., 1991. — Т. 1: А–К. — С. 339–340.

Ольга Сенькова (Витебск)

ЧЕХОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В «НОВОЙ ДРАМЕ» ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

Драма представляет собой весьма специфический род литературы, который отражает не только авторское видение мира, но и предполагает творческую активность со стороны зрителя и читателя. Ключевым понятием нашего исследования является феномен «новой» драмы. Это понятие многогранное, поскольку вмещает и творческие принципы освоения художественной реальности, и определенный способ мышления. Вслед за научными разысканиями О. К. Страшковой [1] мы будем рассматривать феномен «новой» драмы как своеобразную культурную парадигму, отражающую особенности той или иной эпохи, как определенный способ видения мира.

Анализ драматургии А. П. Чехова и Г. Пинтера сквозь призму такой наджанровой формы представляется весьма актуальным, потому что позволяет интерпретировать художественные особенности пьес того или иного автора, в то же время проецировать обобщенную модель воспринимающего сознания.

Отметим наиболее общие черты, позволяющие выделить в пьесах А. П. Чехова признаки «новой» драмы. Основной характеристикой, дающей возможность отнести драматургию автора к «новой» волне, является доминирование «внутреннего» действия. Сюжет, который в традиционной реалистической драме основывается на внешневолевой борьбе действующих лиц, становится в ней второстепенным, только толчком для развития «динамики мыслей и чувств персонажей» [1, с. 223]. Драмы А. П. Чехова не статичны, действие отнюдь не возвращается к начальному состоянию, оно внутренне — в душе человека — усугубляет настроение смиренного отчаяния, к которому приходит герой от ощущения скуки и безысходности.

Примечательно, что для А. П. Чехова, как и для Г. Пинтера определяющим фактором в творчестве является воззвание к человеку. Творческая

манера А. П. Чехова не сразу была принята публикой и читателем, поскольку она направлена на активное взаимодействие обеих сторон, тогда как «разговор» Г. Пинтера с читателем и зрителем возможен лишь жестким и безапелляционным способом. Многие художественные приемы, задействованные в пьесах А. П. Чехова, нашли свое отражение в драматургии Г. Пинтера. Общеизвестно, что на взаимосвязь между творческими принципами обоих авторов указывают многие исследователи, например Дж. Лар, М. Эгри, М. Оливэйра. Они сходятся в одном: Г. Пинтер заимствовал у А. П. Чехова так называемый «лиризм».

Отличие в творческих подходах, которое усматривают исследователи, заключается в том, что А. П. Чехов реализует «внутреннее» напряжение драм в реалистическом ключе, а Г. Пинтер — в абсурдистском. С точки зрения Дж. Лара, Г. Пинтер, подобно А. П. Чехову, использует постепенное наращивание внутреннего действия и создает напряженную психологическую атмосферу [2]. Все же утверждение о разном подходе к оценке мира А. П. Чеховым и Г. Пинтером нам кажется спорным: А. П. Чехов реализовал в своих драмах многие принципы антитеатра. Рассмотрение пьес А. П. Чехова с реалистической точки зрения не раскрывает всю многоаспектность поднимаемых им проблем. Однако драматургическое наследие обоих авторов обнаруживает точки соприкосновения при реализации принципов «новой» драмы, потому что этот феномен представляет собой разноплановое явление и становится важным способом отражения сознания при определенных исторических кризисах либо смене эпох. Так как творчество обоих авторов разделяет без малого пятьдесят лет, мы можем наблюдать трансформированную реализацию принципов «новой» драмы.

В драматургии А. П. Чехова особое место занимает совокупность «внетекстовых» элементов, которые гораздо глубже раскрывают авторский замысел. Так, комбинации ремарок, комментариев в сторону, а также та титаническая работа, которую проводил А. П. Чехов, разъясняя актерам и режиссерам правильное поведение на сцене, определили ведущие черты его «новой» драмы. Драммы Г. Пинтера прозрачны. Автор сам обращал внимание, что его пьесы состоят преимущественно из А, В и С, где А и В — это персонажи, а С — взаимоотношения, которые раскрываются в пьесе. Минимализм же объясняется не только тем, что Пинтер хочет подчеркнуть нивелирование человека и упрощение межличностных отношений, но и тем, чтобы отметить уровень восприятия аудиторией. Читатель и зритель оказываются способными наложить на эту схему собственный опыт и найти ответ на поставленный автором вопрос. Человек XX в. настолько интеллектуально искушен и эстетически перегружен, что авторам приходится подбирать «особый» способ разговора с публикой, чтобы встряхнуть клишированное сознание.

Исследователь О. К. Страшкова точно определила существенную черту чеховской драмы, которая соотносится с эстетикой «новой» волны, — это чеховские паузы, указывающие на подтекст, второй смысл. Пауза, в свою очередь, близко соотносится с чеховскими ремарками, образующими гибкую

смысловую систему. Эта система не столько комментирует или управляет текстом, сколько организует его эмоциональный слой повествования. Что касается персонажей в пьесах А. П. Чехова, то они не вполне полноценные личности, а некие статичные марионетки. Именно эта особенность получает широкое распространение в антитеатре, позволяя выделять общее настроение пьесы, а не анализировать личностный аспект персонажей. С ней следует отметить и наличие в драмах А. П. Чехова особого «настроения», которое необходимо разгадать читателю и зрителю. Это отчетливо прослеживается и в драмах Г. Пинтера, т. к. подобная способность улавливать верное настроение помогает верно осмыслить содержание пьесы. Активно проявляется в драматургии А. П. Чехова и «некоммуникативный диалог», когда герои разговаривают друг с другом, даже не пытаясь понять один другого. Изучая А. П. Чехова, А. С. Собенников писал, что А. П. Чехов «особым образом сопрягал быт и бытие» [3, с. 28]. Для его драм характерно органичное соединение бытового факта и надбытового смысла. Быт в драматургии А. П. Чехова выступает своеобразной лакмусовой бумажкой, на которой проявляются проблемы, заостренные в пьесах. Необходимо отметить, что чеховские драмы пронизывает атмосфера всеобщего неблагополучия. Возникает ощущение, что отношения между людьми потому не складываются, что в той или иной степени повинен каждый герой в отдельности и все вместе. Такая личная сопричастность сходна с экзистенциальным пониманием свободы и счастья человека.

Все же самая главная особенность «новой» драмы А. П. Чехова, на наш взгляд, — ориентирование на воспринимающее сознание зрителя и читателя. То, что происходит на сцене или на страницах пьес, рождает ответную реакцию реципиента, поскольку пьесы А. П. Чехова, драматичные по наполненности, являются оптимистичными по своей установке: воспринимающее сознание должно пытаться изменить негативные факторы пошлого человеческого существования.

Следовательно, выделены такие особенности «новой» драмы А. П. Чехова, которые будут способствовать новаторским поискам в «пьесах-угрозах» Г. Пинтера: внутренний конфликт, отсутствие центрального действующего лица, некоммуникативный диалог, смыслообразующая функция паузы, символический смысл художественной детали и подтекста, создание определенного настроения, направленность на воспринимающее сознание.

Как известно, XX в. характеризуется поиском новых форм освоения художественной реальности, поиском иной художественной манеры разговора с читателем и зрителем. Происходит естественное течение литературного процесса, который подразумевает, по мысли Л. И. Шевцовой, «смену ведущей парадигмы художественности» [4, с. 92]. Драматургическое наследие А. П. Чехова вмещает в себя совокупность тенденций модернистской парадигмы художественности, что обнаруживается в активном воззвании к воспринимающему сознанию и стремительному вовлечению зрителя и читателя в творческий процесс. Как отмечает исследователь А. Таланова, «драматургия А. П. Чехова определила кардинальный поворот к совершенно новой эстетике драмы и

новым методам и средствам ее сценического воплощения не только в русской, но и мировой драматургии» [5, с. 14].

Необходимо отметить, что в пьесах А. П. Чехова намечаются тенденции антитеатра, которые активно вошли в литературный процесс середины XX в. в творчестве С. Беккета, Э. Ионеско. Такие тенденции проявляются в трансляции некоммуникативного диалога, участники которого не слышат друг друга, а также в превалирующей категории быта над жизнью человека. Автор пытается подчеркнуть бесперспективность гнетущей статики человеческого бытия, вскрыть безнадежные попытки человека жить мечтой о новой, лучшей жизни.

Сходную концепцию развивает в своем творчестве и английский драматург Г. Пинтер, чьи пьесы вызревают уже в период кризиса середины XX в., непростое время переоценки ценностей и попыток человечества преодолеть кризис сознания. Пьесы развивают тенденции «новой» драмы А. П. Чехова и представляют оригинальное сочетание традиционных сценических принципов с эстетикой абсурда и экзистенциального театра. «Новая» драма Г. Пинтера представляет собой такую художественную систему, которая реализует чеховскую установку на преодоление пошлости жизни через наличие действия за сценой и умолчание, в сочетании художественными новациями, оформившимися в театре абсурда. Абсурдное отображение взаимоотношений только подчеркивает разобщенность между людьми и помогает реализовать главный принцип художественный принцип Гарольда Пинтера: помочь человеку преодолеть эту пропасть.

Многочисленные реминисценции абсурда в пьесах Г. Пинтера свидетельствует об отражении сознания человека, которое характеризуется «переживанием, связанным с острым осознанием разлада, сопровождающегося чувством одиночества, тревоги, тоски, страха» [5, с. 74].

В пьесах Г. Пинтера наблюдается эволюция художественных принципов А. П. Чехова: так, некоммуникативный диалог сменяется полным отчуждением героев, неспособных выйти навстречу другому человеку, а отсутствие центрального действующего лица в чеховских пьесах подменяются абсолютной безликовостью и схематизацией в пьесах Г. Пинтера. Благодаря многим чеховским приемам, которые реализуются в системе несценических средств, Г. Пинтеру удается создать особую угнетающую атмосферу, где личные страхи персонажей передаются зрителю и читателю. Такое сочетание необъяснимого ужаса и бессознательного страха за собственную безопасность позволило создать Г. Пинтеру уникальную драматургическую модификацию, получившую название «пьесы-угроз».

Схематичность персонажей в пинтеровских пьесах подчеркивается чрезмерной скупостью использования ремарок, что объясняется сознательным отказом автора от психологической и бытовой насыщенности драм. Пьесы Г. Пинтера отличает то, что в них уже не противостояние характеров, а противостояние ситуаций: эпоха личностного выбора отошла, перед читателем теперь определенный результат, в пользу чего сделан выбор, некая ситуация, решение которой и занимает автора. Отчасти этим и можно объяснить, что так называемый «некоммуникативный» диалог А. П. Чехова в драматургии Г. Пин-

тера проявляется не только в ситуации, когда персонажи друг друга не слышат, но и тогда, когда не хотят слышать. Перед нами абсолютно разобщенные люди, между которыми нет общего языка. Единственное, что объединяет персонажей пьес — это общая ситуация, в которой они оказались. Автор понимает всю серьезность проблемы, но в то же время и оценивает степень отдаления от той точки отсчета, когда все можно было бы изменить. На данном этапе развития отношений автор показывает, насколько важны те хрупкие межличностные связи, которые остались у человека с внешним миром и другими людьми в эпоху глобального отчуждения и замкнутости в собственном мире.

Стоит прислушаться к выводам А. Н. Талановой, что близость А. П. Чехова и Пинтера «обусловлена» «внутренним» конфликтом [5]. Эта особенность, несомненно, находит отражение в драматургии Г. Пинтера и проявляется не только в формальном построении пьес, но и в том, что ключ к разгадке их художественного смысла, как правило, проступает через косвенные связи с внешними событиями. Например, в пьесе «Возвращение домой» ключевой момент — проекция действия через остановившиеся часы.

В связи с «внутренним» конфликтом важное значение в художественном пространстве Г. Пинтера приобретает и подтекст. Данное явление становится в его пьесах многослойным и глубоким. Подтекст работает на всестороннее освещение доминантной для творчества автора проблемы — отчуждение людей. Подтекст передается благодаря абсурдистски (а где-то и авангардистски) очерченных фрагментах действительности, благодаря символистской составляющей драматургии Г. Пинтера.

Примечательно, что многие элементы чеховской «новой» драмы не только нашли свое отражение в драматургии Г. Пинтера, но и проявили свой универсальный характер. Перед нами не только трансформация определенных сценических принципов, но и отражение изменения в сознании.

Необходимо отметить, что хоть Г. Пинтер и использует многие принципы «новой» драмы А. П. Чехова, точкой соприкосновения их творчества все же является попытка вывести человека из пучины быта и клишированности сознания. Тем не менее, А. П. Чехов в своих творческих устремлениях представляет оптимистичный взгляд на будущее человека, тогда как английский драматург констатирует беспомощность человека выйти за пределы созданных фетишей и установок.

Таким образом, феномен «новой» драмы как культурной парадигмы проявляет себя как многоаспектное явление и транслирует специфику восприятия человеком мира и самого себя.

Литература

1. Страшкова, О. К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX — начала XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / О. К. Страшкова; Ставропол. гос. ун-т. — Ставрополь, 2006. — 48 с.
2. Larh, J. Pinter and Chekhov: The Bond of Naturalism / J. Larh. — L., 1968. — 58 p.
3. Собенников, А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой» / А. С. Собенников. — Иркутск, 1989. — 134 с.

4. Шевцова, Л. И. Теория литературы: учеб.-метод. комплекс для студ. филол. фак-та дневной и заочной форм обучения / Л. И. Шевцова. — Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2011. — 133 с.
5. Таланова, А. Н. Особенности диалогов в драматургии Г. Пинтера: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / А. Н. Таланова; Нижегород. гос. ун-т. — Нижний Новгород, 2007. — 25 с.

Виктор Халипов (Минск)

ОБРАЗ СОВЕТСКОГО МИНСКА В РОМАНЕ СТИВЕНА КИНГА «22/11/63»

В последние годы в идейно-эстетической системе одного из наиболее популярных современных американских авторов — Стивена Кинга — все более ощутимыми становятся элементы постмодернистской поэтики. Не является исключением в этом плане и последний роман писателя — «22/11/63» [1]. Одним из системообразующих для художественного мира этого произведения является прием «мерцания» временных и пространственных составляющих хронотопа, стоящего по принципу зеркального удвоения конструируемых образов реальности. Подобно расположенным друг напротив друга зеркалам, создающим бесконечность иллюзорных взаимоотражающихся пространств, парные образы С. Кинга лишены иерархии, их невозможно расчленить на оригинал и копию, образ и рецепцию, факт и интерпретацию. Равноправное положение в системе повествования бинарно сопрягаемых компонентов, таким образом, позволяет говорить скорее не о структуре, а о ризоме хронотопа романа.

Среди парных систем подобного рода для белорусского читателя, безусловно, особый интерес представляет контрэмационная парадигма «Минск/Даллас», парадоксальным образом сопрягающая образы этих городов полувековой давности по целому ряду характерных для них особенностей.

Одна из «ветвей» сюжетных линий романа «22/11/63» разворачивается на рубеже 50–60 гг. XX в. Две доминирующие сверхдержавы этой эпохи — США и СССР — образуют первую пару «мерцающих близнецов», несмотря на «холодную войну», идеологическое противостояние и политическую риторику, обнаруживающие больше общего, симметричного, чем принципиально различного. «Взаимоотражаясь» друг в друге, в бесконечной череде возникающих образов они формируют глобальную фоновую панораму романа, где «все везде одинаковое и всегда одно и то же». Связующим звеном между американскими и советскими реалиями выступает в произведении образ Ли Харви Освальда, судя по всему, действительно застрелившего президента США Джона Кеннеди 22 ноября 1963 г. в Далласе. Дата этого события, вокруг которого так или иначе и разрастается ризома повествований романа, собственно, и дала название произведению.

Известно, что наиболее вероятный убийца Кеннеди, Ли Харви Освальд, некоторое время проживал в Советском Союзе. После попытки суицида в Москве и последующего пребывания в психиатрической больнице его